

ETC



Jean-Paul Mousseau L'héritage du refus

J.-P. Gilbert

Volume 1, Number 2, Winter 1987–1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36195ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gilbert, J.-P. (1987). Jean-Paul Mousseau : l'héritage du refus. *ETC*, 1(2), 38–40.

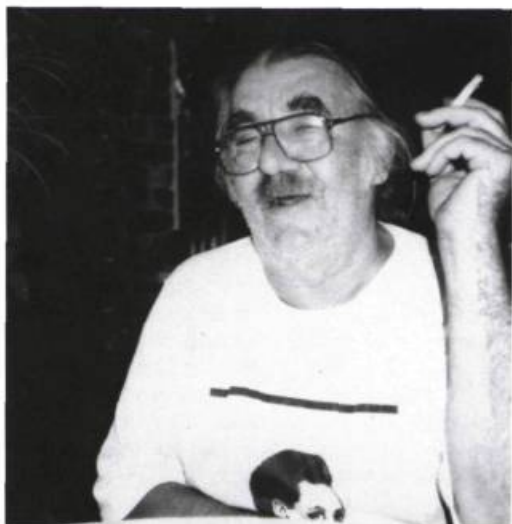
Jean-Paul Mousseau L'héritage du refus

Etc. Montréal a rencontré l'artiste québécois Jean-Paul Mousseau et lui a demandé d'esquisser un portrait de sa vision de l'évolution des conditions de la pratique artistique d'ici depuis 1940. J'aimerais d'abord souligner l'importance de se replacer dans le contexte de l'après-guerre, à la fin des années quarante, alors que tout était à faire ou même à refaire. C'est sans doute le mutisme qui caractérise cette période historique. Les artistes contemporains du moment ont eu à travailler dans l'ombre sans l'appui de la presse écrite qui n'avait simplement pas l'ouverture nécessaire pour nous entendre. Ce trou d'information, de culture, n'a pas encore été comblé. Il y a un tas d'événements qui ont été perdus — comme si l'histoire n'était pas parvenue à se souvenir des antécédents de l'art d'ici. Avant le début des années 60, il y avait bien quelques sympathisants à notre cause, à nos pratiques, dont Claude Gauvreau et Étienne Poiré qui défendaient pour nous le droit à une audience publique. Il nous a donc fallu travailler sur le tas et défendre notre place dans cette préhistoire.

Il faut bien dire qu'en général, nous étions perçus comme des cinglés, des fous, des détraqués mentaux. J'ai d'ailleurs conservé à ce sujet des coupures de presse qui montrent cet état d'aberration. Mais c'est vrai, il fallait sans doute être un peu fou pour s'intéresser à l'art à l'époque.

J'ai commencé à produire au début des années 40, sans passer par la formation académique de l'École des Beaux-Arts de Montréal. J'étudiais alors au collège Notre-Dame en sciences, j'y étais pensionnaire, je m'y emmerdais royalement. Et par je ne sais plus quel effet de circonstances, je suis allé travailler à l'atelier du frère Jérôme où occasionnellement, on pouvait voir le peintre Paul Émile Borduas se pointer. Borduas était invité à faire une critique, une analyse verbale des travaux des élèves finissants. À ce moment, il était en transition entre son poste de professeur au collège Grasset et son arrivée à l'École du Meuble. Vers 1944-1945, j'irai étudier avec Borduas, non pas pour faire du meuble, mais parce que j'avais décidé de devenir peintre.

Mon passage à l'École du Meuble sera toutefois assez court compte tenu que l'enseignement qui y était donné ne visait pas strictement à former des peintres. C'est là que j'ai mieux connu Borduas, que j'ai rencontré Fernand Leduc avec qui je suis devenu copain, puis Claude Gauvreau et tous les autres. Mais ce ne sera qu'en 1947 qu'on présentera notre toute première exposition de groupe sur la rue Amherst. C'est à ce moment qu'un critique nous a donné notre nom de baptême, les «automatistes», parce que nous procédions sans le recours d'une pensée stricte, raisonnée. Peu de temps après, ce sera la parution controversée en 1948 du manifeste automatiste *Refus Global* dont je deviendrai l'un des signataires. Ce

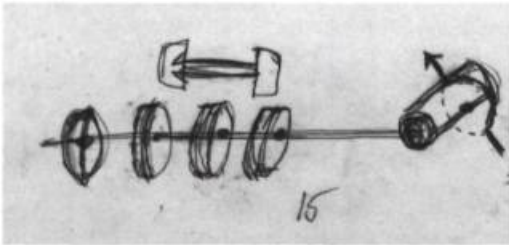
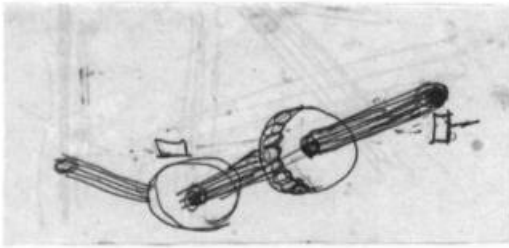


Mousseau

manifeste ne disait pas quoi faire ni comment le faire; il apportait une matière à penser, un changement. La période forte du groupe automatiste va se situer entre 1946 et 1950, puis le groupe va s'élargir et plus ou moins se transformer pour finalement s'éteindre doucement.

En 1946, j'avais alors 19 ans, l'influence de Borduas s'est manifestée pour moi non pas du point de vue pictural, mais bien en ce qui a trait à sa philosophie, à son ouverture d'esprit, à son engagement social. Le manifeste *Refus Global* venait exprimer ce à quoi nous voulions aspirer. Le document rédigé par Borduas s'est promené comme ça dans les mains d'une cinquantaine d'individus et a été signé par 16 ou 18 d'entre eux. Il faut spécifier que le document n'a pas été présenté à ceux dont nous savions à l'avance qu'il ne recevrait aucune forme d'approbation. C'est que dans le milieu, il y avait des groupes distincts qui ne partageaient pas la même philosophie — de Pellán à de Tonnancour, à Bellefleur, en passant par le noyau de l'École des Beaux-Arts jusqu'à Dumouchel. Ces gens, on les côtoyait de près, mais on s'opposait sur des questions sérieuses. Vous allez rire, mais la principale source de scission entre les individus nous apparaissait aujourd'hui comme complètement ridicule: la croyance en Dieu. L'esprit clérical imposait son emprise, sa philosophie fermée reposant sur le fait de croire ou non. Il faut ajouter que nous sortions à peine de la guerre qui avait empêché de réels contacts avec l'extérieur. La seule information qui nous parvenait était en provenance des États-Unis, de New York en particulier. Je me souviens très bien de la revue *Triple V* (revue éditée durant la guerre par un groupe surréaliste installé aux États-Unis) qui nous apportait une réflexion d'importance. Évidemment, cette revue circulait par le biais de l'École du Meuble.

Et pour se remettre dans l'état d'esprit de l'époque et comprendre comment tout était censuré, il faut donner des exemples. Je me souviens qu'en 1942 il fallait obtenir la permission de son directeur spirituel pour sortir le livre *Les trois mousquetaires* de la Bibliothèque nationale. Imaginez donc pour Zola, Dostoïevski..., Baudelaire, on n'en parle même pas. Ce n'est qu'au début des années 50 que les livres ont



Jean-Paul Mousseau, croquis du mécanisme de la murale à l'édifice Hydro-Québec à Montréal

commencé à circuler et à entrer en librairie. Toutefois, notre groupe avait déjà lu beaucoup de ces documents interdits. Nous avions notre petite mafia intellectuelle. Le groupe automatiste était un groupe diversifié, il réunissait en majorité des peintres mais aussi des écrivains dont Gauvreau, le psychiatre Bruno Cormier, Françoise Sullivan par rapport à la danse... Bien que l'expression essentielle du groupe tournait autour du langage plastique, nous avions néanmoins besoin de nous ouvrir, de chercher. Pour nous, pour décrire un peu l'esprit du groupe, tout ce qui contenait une recette, un académisme, où tu pouvais déjà présumer du résultat de ta recherche était «automatiquement» banni. On voulait faire du neuf, sans trop savoir ce que c'était vraiment que du neuf. Cette période de libéralisation du mouvement expressif m'a personnellement beaucoup marqué et je crois que son influence est encore présente dans l'art d'aujourd'hui. Un monde ni blanc ni noir, ni à droite ni à gauche, ni haut ni bas ni centre, un monde de recherche forcément difficile à supporter où il apparaît normal qu'un certain nombre d'individus en débarquent. Cette forte prise de conscience a, avec le recul des années, davantage révolutionné la pensée que la plastique. À ce moment, la peinture avait certainement ses qualités, mais c'est la pensée qui venait participer en apportant ses changements. Notre refus était global parce qu'il n'y avait pas d'autre alternative que la contestation. La seule porte de sortie existante c'était celle de foutre le camp à l'étranger — ce que plusieurs ont fait (Borduas, Riopelle, Leduc et bien d'autres). À la fin des années 50, on n'avait pas d'autre choix que d'exploser, d'autant plus qu'à 20 ans, on est peu préoccupé à faire des bilans ou les analyses qu'on fait à 40 ou 50 ans. Lorsque tu étouffes, tu n'as que l'énergie, que ton énergie à ton aide. Voilà pourquoi il était essentiel de faire sans se soucier d'être ou non réfléchis, question de vie, de survie. Borduas arrivait à point avec sa réflexion. C'était un être très amoureux, très exigeant, très angossé, très intelligent et aussi très doux. Dans les circonstances où il se trouvait placé, travail-famille-enfants, ce fut certainement extrêmement difficile pour lui de rejeter tout ça. Il décrit très bien d'ailleurs son état d'esprit dans le texte *Projections libérantes*. Nos ta-

bleaux sont là pour témoigner de notre état d'esprit, pas autant pour parler peinture que pour parler de pensée, de pensée sociale. De par sa définition, le groupe automatiste ne pouvait marcher en rang; ainsi à compter de 1951, lorsque le groupe s'est éparpillé, chacun a pris sa voie avec sa pensée, sa liberté.

Pour ce qui est de la suite, l'important c'était surtout de faire et en ce qui me concerne, de faire de la peinture et de la montrer dans les «trous» que nous parvenions à nous aménager. Nous étions conscients que la société ne comprenait pas et ne voulait pas comprendre et c'est pour cette raison que ce n'était pas vraiment important d'être reçus. Le *Salon du Printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal est un exemple de ce rejet; nous étions tous en général refusés, alors nous nous organisions pour contester — ce qui a, entre autres, donné le *Salon des Rebelles*. Par ailleurs, je pense que si le *Refus Global* n'avait pas existé, nous serions tout de même arrivés au même point de notre évolution culturelle. Le mouvement universel avait à charrier un changement décisif dans un phénomène de masse; une sorte de mai 1968, vingt ans avant.

Dans ce contexte on devait forcément regarder ailleurs, s'ouvrir à ce qui se passait à l'étranger. En 1947, je vais à Prague représenter la jeune peinture canadienne; Riopelle était allé en France l'année précédente et s'y établit en 1948, si ma mémoire est bonne. Leduc part vers 1952, puis il y en avait plusieurs autres qui séjournèrent à New York périodiquement. Ma production de peintre se poursuit jusqu'en 1958 et c'est Agnès Lefort, de la galerie du même nom, qui se charge de présenter mon travail. Mais déjà, à la fin des années 50, j'avais commencé à expérimenter le travail pictural sur de nouvelles surfaces. Je travaillais alors sur des panneaux en matière plastique, translucides, sur un principe de bandes verticales — sans que ce soit aussi poussé que ce que fera Molinari un peu plus tard. La facture du tableau se dirigeait donc vers des surfaces abstraites très attentives au matériau de base employé. Je trouvais maintenant de plus en plus absurde de travailler la lumière en peinture en ne créant que des illusions sur une surface plane. La fibre de verre m'amène à réaliser une série de quatre sculptures et un certain nombre de lanternes. Par la suite, c'est-à-dire au début des années 60, je cesse graduellement de peindre pour travailler directement avec la lumière dans des applications intégrées à l'architecture. Après l'un de mes derniers tableaux, *Rose ma chère*, une grande surface rose d'un seul ton, avec de fines variations, sans cadre de lecture, une sorte de champ pictural, j'ai compris que pour moi c'était la fin. Lorsqu'on en est rendu à jouer sur des variations subtiles, jusqu'à l'infini du petit détail de couleur, moi je nomme ça de la masturbation — ce n'était pas là ma nature. Après vingt ans de peinture ça ne m'intéressait plus, c'était là ma conclusion, l'arrivée à un cul-de-sac. Ensuite, j'ai travaillé à plusieurs murales : Hydro-Québec, le métro

de Montréal, le collège Notre-Dame, l'aéroport de Dorval. Je m'intéresse alors aux matériaux nouveaux, à l'art intégré à l'architecture, à l'immensité de l'échelle de grandeur, mais ce que je voulais surtout, c'était travailler pour le public, *le vrai monde*. Cette nouvelle orientation venant répondre à mon âme foncièrement socialiste, à mon besoin de créer pour les autres. Dans le même ordre d'idée, j'ai réalisé des décors de théâtre (de 1959 à 1964) pour l'Égégore, le Théâtre du Nouveau Monde, le Centre national des Arts à Ottawa. En 1966, j'ai aussi été amené à réaliser l'aménagement de discothèques la *Moussepathèque*, dont une à Montréal, une à Québec et une autre à Alma. J'ai trouvé beaucoup de plaisir, de liberté à concevoir ces derniers projets dans des environnements destinés à la rencontre des individus et au plaisir de s'y retrouver. Là encore, il s'agissait d'un mode d'intervention proche du théâtre que l'on nommerait sans doute aujourd'hui «installation».

Le premier projet d'envergure et également celui qui marquera le plus ma production de cette décennie sera la murale réalisée en 1960 pour la Société Hydro-Québec. À ce moment, c'était l'entrée au pouvoir des libéraux de Jean Lesage; René Lévesque est nommé ministre aux Richesses naturelles. On avait commandé à un artiste italien une mosaïque pour la construction du nouvel édifice d'Hydro-Québec; de fortes controverses incitent René Lévesque à ouvrir un concours aux artistes. J'ai remporté ce concours qui pourrait représenter, en quelque sorte, l'ancêtre des projets du 1 % que l'on connaît aujourd'hui.

La murale, telle qu'elle fonctionne encore maintenant, comporte sept circuits électriques reliés à des tubes fluorescents de différentes teintes et superposés en entrecroisements. Par le principe de l'addition des couleurs, les rayons lumineux vont composer de nouvelles couleurs dans une gamme presque infinie. Chacun des sept circuits a une durée fixe de temps, un cycle graduel d'intensité variant de 0 à 100 %. Tous les circuits sont reliés à un cadran de commande qui déclenche simultanément un rythme de progression indivisible, soit : 5, 7, 11, 17 et 19. Ces cycles permettent aux groupes de fluorescents de varier en intensité, de s'éteindre tandis que d'autres se rallument; ainsi l'image n'est jamais vraiment la même, bien que ces changements soient imperceptibles dans un trop court laps de temps. À l'époque, nous n'avions pas la technologie des ordinateurs, nous avons alors fabriqué un petit dispositif simple de disques décentrés, posés sur un moteur, permettant de faire varier le degré de réception d'une cellule photo-électrique. Le signal allume donc alternativement chaque série de circuits, de sorte que pour compléter entièrement le cycle d'origine, il faudrait attendre environ 200 ans avant de retrouver exactement la même image de la murale.

C'est dans l'ordre de cette pensée d'un art fonctionnel, intégré, touchant directement le public dans

son espace de vie que mon travail s'est poursuivi. Mon implication au Bureau du Transport métropolitain de la Ville de Montréal, de 1972 à 1984, étendra cette philosophie esthétique dans un cadre urbain. Voilà un mode d'intervention qui me plaît, une sorte d'osmose entre les œuvres, l'art, l'architecture, l'environnement. Cependant, il faut reconnaître que ces lieux d'intervention sont rarement parfaits — le plus souvent, ils sont extrêmement contraignants. Et ça n'arrive qu'exceptionnellement dans une vie où ça colle vraiment, où un groupe de gens de divers secteurs parviennent véritablement à travailler ensemble jusque dans les moindres détails d'un concept global. Le métro Peel à Montréal est pour moi l'une de ces réussites exceptionnelles. L'architecture, on peut gueuler contre, mais cette discipline est tellement exigeante, tellement embarrassée de lois de toutes sortes, que lorsqu'on parvient à faire quelque chose de bien avec ça, moi je dis simplement : chapeau.

Chaque défi a son intérêt, peu importe son envergure. Tout récemment, le chansonnier Michel Rivard me demandait de réfléchir à un fond de scène pour son nouveau spectacle. J'ai puisé à d'anciennes préoccupations en utilisant un simple filet, genre camouflage de l'armée, destiné à laisser la lumière s'accrocher en composant d'elle-même ses effets visuels. J'aime bien l'efficacité de la simplicité. Il y a des effets inépuisables.

En ce qui touche ma vision de l'art actuel, je serai bref. Je crois qu'on est en présence d'un *vacuum* où la plastique traditionnelle a à peu près tout dit ce qu'il y avait à dire. Je pense qu'on a fait le maximum avec la plastique et qui sait, peut-être reviendra-t-elle sous une autre forme dans les années à venir. Cet épuisement est peut-être aussi la conséquence d'un phénomène de déformation de l'espace visuel, alors que la télévision, la vidéo, la photo, nous ramènent à une figuration instantanée. Par ailleurs, la peinture abstraite ne peut plus progresser significativement. Dans l'état de pollution visuelle dans lequel on a à vivre actuellement, on peut se demander comment on pourra continuer à voir la vraie nature de la matière.

Tout ça pour dire combien la recherche, l'expérimentation, sont importantes pour soi tandis qu'elles servent très peu aux autres réellement — même avec la meilleure volonté. Comme au théâtre, c'est en coulisse que la vraie vie se passe, qu'on a le trac les soirs de première, qu'on tremble, qu'on a peur... C'est là que se trouve la véritable densité des êtres humains, c'est là que les perceptions se forment, que les ondes passent. Ma génération a refusé de travailler avec ce qui ne lui convenait plus et il n'y a rien de plus triste qu'un théâtre vide.

**Transcription libre d'une entrevue réalisée en
octobre 1987 par J.-P. Gilbert**